

Resumo

A constituição de bibliotecas privadas a partir de D. João I irá, depois, relacionar-se com a importância da corte da Borgonha, como centro artístico de Filipe o Bom e de Isabel de Portugal.

Neste contexto, assume alguma relevância o caso de dois manuscritos, que, embora atribuídos a ateliês diferentes, possuem relações intrínsecas entre si: o Livro de Horas de D. Duarte (DGARQ/Torre do Tombo, C.F.140), atribuído ao ateliê do Mestre *aux rinceaux d'or*, a operar na região de Bruges e datado de inícios do século XV e o Livro de Horas dito de “Joseph Bonaparte” (BNF, Paris, manuscrito lat. 10538), atribuído por Gabrielle Bartz ao ateliê do Mestre de Mazarine, situado na região de Paris e datado de ca. de 1415. A sua procedência é confirmada, designadamente, pelos calendários neles contidos. No entanto, a análise de certas imagens, entre as quais as do Ofício dos Mortos e de Pentecostes, revestiu-se de uma importância decisiva, pois permitiu-nos evidenciar este conjunto, assim definido pelas semelhanças que apresentam, constituindo o seu estudo o cerne deste artigo. ●

Abstract

The creation of private libraries from the time of King João I of Portugal would be later related to the importance of the Burgundy court as an artistic centre of Philippe le Bon and Isabel of Portugal. In the referred context it would seem essential to discuss the particular case of two manuscripts which, despite their attribution to different workshops, are intrinsically linked: the Book of Hours of King Duarte I of Portugal (DGARQ/Torre do Tombo, C.F.140), dated between 1401 and 1433 and attributed to the workshop of the Maître aux rinceaux d'or, active in the Bruges area, and the so-called “Joseph Bonaparte” Book of Hours (BnF Paris, manuscript lat. 10538), attributed by Gabrielle Bartz to the Maître de Mazarine workshop, in the Paris region, and dated c. 1415. While the different origins of these manuscripts are confirmed by their respective calendars, the study of their Office for the Dead and Pentecost illuminations is of particular interest as it reveals a connection between them by bringing to light the similarities which constitute the basis of this article. ●

A autora agradece ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, nas pessoas do Director-Geral, Dr. Silvestre Lacerda, e das Dr.^{as} Catarina Teixeira de Figueiredo e Maria Teresa Araújo, bem como à Biblioteca Nacional de França todo o apoio no estudo destes manuscritos.

Agradecimentos que são extensíveis aos professores da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Doutores Adelaide Miranda, José Custódio Vieira da Silva e Carlos Moura, e às especialistas do estudo da iluminura, as investigadoras Patricia Stirnemann e Claudia Rabel do *Institut de Recherche et d'Histoire des Textes / Centre National de la Recherche Scientifique* e Marie-Thérèse Gousset da Biblioteca Nacional de França.

E ainda à FCT-MCTES pela bolsa de doutoramento (SFRH/BD/63965/2009), graças à qual tem sido possível o desenvolvimento da sua investigação.

palavras-chave

ARTE FRANCESA
SÉCULO XV
ILUMINURA
LIVROS DE HORAS

key-words

FRENCH ART
FIFTEENTH CENTURY
ILLUMINATION
BOOKS OF HOURS

O LIVRO DE HORAS DE D. DUARTE E O MS. LAT. 10538 (BNF, PARIS)

AS LIGAÇÕES COM O ATELIÊ DO MESTRE DE MAZARINE

ANA LEMOS

Instituto de Estudos Medievais

FCSH-UNL

1. No que respeita à atribuição da autoria do Livro de Horas de D. Duarte ao ateliê do Mestre *aux rinceaux d'or*, detectámos recentemente novos elementos comprovativos das ligações entre este manuscrito e os do referido ateliê. São relevantes, a tal propósito, as verificadas com um manuscrito da Biblioteca da Universidade de Aberdeen (cota: AUL MS 25) e com o Harley 2846, da British Library (Londres). Relativamente às semelhanças existentes entre algumas iluminuras do Livro de Horas de D. Duarte e as composições atribuídas ao Mestre de Boucicaut, o trabalho levado a cabo por Gabrielle Bartz na identificação do Mestre de Mazarine, bem como os novos dados que tivemos oportunidade de reunir, permitem lançar um novo olhar sobre aquele Livro de Horas. Os resultados desse estudo foram apresentados na nossa tese de Mestrado defendida na FCSH-UNL em 2009, trabalho que tencionamos publicar muito em breve.

2. Sobre as circunstâncias que a envolveram, existe uma controvérsia historiográfica, de al-

Tendo em conta as ligações até agora averiguadas pela historiografia artística sobre o Livro de Horas de D. Duarte (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal, C.F. 140) e o ms. lat. 10538 (Biblioteca Nacional de França, Paris), impunha-se proceder ao seu estudo na tentativa de fixar as vias de circulação dos modelos inerentes aos dois livros de horas tratados neste artigo. Isto, tendo em conta as novidades resultantes da investigação que temos vindo a desenvolver sobre a matéria¹.

Num trabalho publicado há já bastantes anos sobre o ms. lat. 10538, dito das Horas de José Bonaparte ou, mais adequadamente, das Horas do Duque da Borgonha, Filipe o Bom, dizia Paul Durrieu (1914, 42) ter o mesmo pertencido a este príncipe, o mais tardar no 1.º quartel do séc. XV. Atestam-no as suas armas, como ainda um complemento de orações e algumas iluminuras.

Todos os autores subsequentes são unânimes quanto à presença do manuscrito na biblioteca de Filipe o Bom, em 1419, à sua passagem por Espanha e ao regresso a França, no séc. XIX, por intervenção de José Bonaparte, irmão do imperador e rei daquele país entre 1808 e 1813. Quanto à encomenda², é considerada por alguns da iniciativa do próprio Filipe o Bom enquanto que, para outros, ele foi apenas o proprietário da obra. O mesmo Filipe que, em 1419, nela mandara colocar o seu emblema e acrescentar doze iluminuras, no estilo do

grupo *aux rinceaux d'or*³, ilustrando, depois, cerca de 1430-40, os sufrágios e a narrativa da Criação (fl.221v, 234v-303⁴) com as suas armas nas margens. Já em finais do séc. XV, o manuscrito viria a ser completado por uma Missa de São Gregório (fl.304)⁵. No tocante às iluminuras, Victor Leroquais admite revelarem as da parte mais antiga (do fl.3 ao 231v⁶) um certo parentesco com as das horas do marechal Boucicaut e as do manuscrito latino 1141. Parentesco, segundo o autor, denunciado por certos pormenores típicos do ateliê, como os fundos de céus semeados de estrelas, mais do que propriamente do conjunto das composições, acentuando, assim, o facto de as poucas semelhanças entre os dois manuscritos não permitirem inferir uma origem comum; quando muito, as pinturas seriam originárias do mesmo ateliê (Leroquais 1927, tomo I, 338-342). Maurits Smeyers (1998, 236), para quem as iluminuras da parte original do manuscrito exerceram uma grande influência sobre a iluminura flamenga, atribui igualmente a execução a um artista do ateliê do Mestre de Boucicaut⁷, datando-a de inícios de 1415.

Posteriormente, Gabrielle Bartz, na continuação da sua excelente análise, iria individualizar duas personalidades neste ateliê com base no estudo do ms. 469 (Biblioteca Mazarine, Paris), retirando parte do *corpus* de manuscritos atribuídos a este artista e organizando um novo *corpus*, relativo a outra autoria, a do agora denominado Mestre de Mazarine⁸. Christine Geisler Andrews⁹ dá-nos a saber que G. Bartz sugeriu que este mestre poderia inicialmente ter trabalhado com Boucicaut, desenvolvendo depois a sua própria forma de expressão. Mais do que procurar definir os aspectos estilísticos que o distinguem, considera a mesma C. Andrews haver maior utilidade na análise do resultado dos seus esforços de colaboração, uma vez que as evidências apontam para que tenham trabalhado juntos. Em sentido oposto, François Avril realça o facto de praticamente nunca se verificar, num mesmo manuscrito, a intervenção simultânea dos dois artistas, Boucicaut e Mazarine; ou de membros dos respectivos ateliês e, destes, inclusive, raramente recorrerem aos mesmos colaboradores, apontando para a existência de dois ateliês distintos um do outro, não obstante as relações de estilo e composição constatadas entre ambos (F. Avril 1996, 316). Chamando ainda a atenção para a clientela dos dois artistas, conclui ter sido a do ateliê do Mestre de Mazarine predominantemente borgonhesa, dando como exemplo desse laço privilegiado as iluminuras do *Livre des Merveilles* (BNF, Paris, ms. franc. 2810), reconhecidas como do estilo do Mestre de Boucicaut mas onde considera prevalecente a corrente Mazarine (F. AVRIL 1996, 316).

Por outro lado, Millard Meiss¹⁰ havia já estabelecido uma ligação entre o ms. lat. 10538 e um Livro de Horas, conservado na Galeria Walters, em Baltimore (ms.260)¹¹, que faz parte da lista de manuscritos (G. Bartz 1999, 119-123) actualmente atribuídos ao Mestre de Mazarine.

Com o catálogo da Exposição “Paris.1400. Les arts sous Charles VI”¹² acrescentaram-se, depois, algumas informações adicionais¹³ sobre as Horas ditas de José Bonaparte, datadas de 1415¹⁴, mencionando as construções complexas desenvolvidas pelo Mestre Mazarine, mesmo nas cenas de escala mais reduzida e a adopção, por parte deste, de um elemento estrutural da moldura que delimita a composição, onde deparamos

gumas décadas, que se estendeu até aos nossos dias. O estado actual da questão e as informações sobre ela obtidas podem ser recapituladas do modo seguinte: em 1927, Victor Leroquais (Leroquais 1927, tomo I, 338) ao elaborar a ficha do ms. lat. 10538 aludia indiferentemente às duas denominações – “Heures de Philippe le Bon” ou “dites Heures de Joseph Bonaparte”, relativas ao primeiro e último proprietário conhecidos. Sistematizando a cronologia dos seus detentores, sabemos que, em 1419, o manuscrito fazia parte da biblioteca do duque de Borgonha, Filipe o Bom, tendo, mais tarde, passado para as colecções da coroa espanhola, por via desconhecida (Sterling 1987, vol. I, 395). A marca de posse de Filipe V encontra-se, depois, nas armas gravadas na encadernação. Segundo uma nota do fl.3, o volume teria ainda sido inteiramente revisto por um representante do Santo Ofício, antes de se transferir para as mãos de uma proprietária cujo nome se perdeu (Leroquais, ob. cit., 340). Até que, finalmente, no início do séc. XIX, José Bonaparte o leva consigo, para França.

De acordo, ainda, com o mesmo Leroquais, o manuscrito foi executado, na totalidade, ou pelo menos concluído, para Filipe o Bom (ob. cit, 340). A presença do emblema ducal, o denominado “briquet de Bourgogne”, parecia confirmar tal asserção, segundo os dados do catálogo da exposição de Bruxelas de 1959 (*Le siècle d'or de la miniature flamande, Le mécénat de Philippe le Bon*. Bruxelas 1959, 29). Millard Meiss acrescenta, por seu turno, que ele estava na posse do duque de Borgonha ou, antes de 1419, quando João Sem Medo ainda vivia, ou logo a seguir, quando o seu filho, Filipe o Bom, tomou o poder, data em que, muito provavelmente, as armas da Borgonha ali teriam sido colocadas (Meiss 1968, 127-128). Em 1977, Sterling recorda o facto do duque apreciar os artistas formados no ateliê de Boucicaut, a quem encomendara o *Livre des Merveilles du Monde* (BNF, Paris, ms. franc. 2810) e muito possivelmente as Horas ditas de José Bonaparte (Sterling 1977, 426). No entanto, em 1987 o mesmo autor regressa ao assunto afirmando desconhecer o destinatário do manuscrito, o que invalidaria a denominação de “Heures de Philippe le Bon”, já que o duque de Borgonha acedera ao poder em 1419 (ob. cit., 1987,

vol.I, 395). François Avril, Marie-Thérèse Gousset e outros (1996, 316), referem que as Horas de Bonaparte passaram para as mãos de Filipe o Bom desde muito cedo, provavelmente por herança. Em 2004, a ficha no catálogo da exposição de Paris informa que a encomenda era sem dúvida borgonhesa, embora a leitura do fl.200, com uma *bannière* ostentando as armas de França, venha sugerir a ligação entre o destinatário do manuscrito e Carlos VI. Reconhecendo, embora, a impossibilidade da confirmação do facto, interroga-se, o respectivo autor, se o rei seria o *ministre* para o qual o texto apela à misericórdia divina (fl.134-135v) ou se nele teremos de ver, sobretudo, um eclesiástico (*Paris. 1400. Les arts sous Charles VI*. Paris. 2004, 286).

3. Ponto aceite por praticamente todos os historiadores que se debruçaram sobre o estudo deste manuscrito. À excepção de M. Meiss (ob. cit., 127), para quem as iluminuras mais tardias foram executadas por um artista flamengo, trabalhando para Filipe o Bom, sem nos propor qualquer nome.

4. Leroquais (1927, tomo I, 342), considera que as iluminuras dos fólhos, mandados acrescentar para Filipe o Bom, são de qualidade inferior, tal como Sterling (ob. cit., 1987, vol.I, 395), que também as avalia como de qualidade medíocre. Isto em oposição ao catálogo de 1959, onde se defende serem elas as mais requintadas de todas as que se conservaram, não obstante as suas modestas dimensões (ob. cit., 29). Dominique Vanwijnsberghe (2007, 97, n.363) esclarece ainda que o programa iconográfico do manuscrito foi completado por um iluminador flamengo do grupo *aux rinceaux d'or*, a pedido de Filipe o Bom, ca. de 1420-1430.

5. *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI*. Paris, Museu do Louvre, Fayard, 2004, 286.

6. M. Meiss (ob. cit., 128) indica igualmente o fl.231v como sendo o último do manuscrito original, ao qual foram acrescentados outros fólhos no tempo de Filipe o Bom “sometimes, especially in the borders, imitating the earlier designs”. Durrieu (ob. cit., 42) havia já mencionado a existência de iluminuras mandadas juntar pelo duque de Borgonha sem, no entanto, especificar concretamente os fólhos que constituíam o manuscrito

com um esquema análogo à serliana (fls. 110v, 137v e 186). Dado relevante, que muito nos interessa, na análise estilística comparativa com o Livro de Horas de D. Duarte, como veremos adiante¹⁵.

A questão da circulação e disseminação dos modelos, abordada por F. Avril (226, 127-139), revela-se fundamental na importância do papel atribuído ao ms. lat. 10538¹⁶. Segundo o autor, o livro terá viajado muito cedo de Paris para a Flandres, tendo servido como modelo nos Países-Baixos meridionais onde “um grande número de iluminuras deste manuscrito foram visivelmente transpostas por meio de um traço profundo, executado a ponta seca, ao longo do contorno das personagens bem como de outros elementos das iluminuras” (F. Avril 2006, 128). Na análise de uma das suas composições, a de São Lucas (fl.17)¹⁷, chama a atenção para a cópia que considera ser a mais fiel, ou seja, a atribuída ao Mestre de Guillebert de Metz¹⁸, a única que respeita a forma arquitectónica do modelo e mantém o formato quadrado da iluminura, delimitada por uma moldura interrompida por um arco, no seu lado superior. Para F. Avril, esta forma específica de enquadramento era bastante apreciada pelo Mestre de Mazarine que terá, muito provavelmente, contribuído para a sua disseminação na região parisiense, nos anos de 1410 (F. Avril 2006, 128). No manuscrito de D. Duarte, embora o formato de todas as iluminuras seja rectangular, a moldura que delimita a composição é, igualmente, interrompida por um arco, no seu lado superior, elemento este que não se repete nos outros exemplos de cópias de composições do ms. lat. 10538, apontados pelo autor¹⁹. No entanto, o tipo de enquadramento das iluminuras do nosso manuscrito assemelha-se mais, quanto ao formato, ao de algumas iluminuras atribuídas ao grupo *aux rinceaux d'or*. O percurso de uma composição de um livro de horas pode, assim, efectuar-se por contacto directo entre dois manuscritos, como é o caso, apontado por F. Avril, entre as Horas Beck e o ms. lat. 10538, em que o artista do primeiro copiou literalmente algumas das composições do segundo, mas também resultar de contacto indirecto, por via de uma compilação reunida pelo Mestre de Mazarine ou de um livro de modelos derivado dessa mesma compilação (F. Avril 2006, 128).

Dominique Vanwijnsberghe (2007, 244) avança que o conhecimento das composições do ms. lat. 10538, retomadas nas Horas de Beck, poder ter ocorrido através da corte da Borgonha que, ocasionalmente, empregava elementos do grupo de Metz.

Novas ligações estilísticas e iconográficas entre algumas iluminuras do ms. lat. 10538 e do Livro de Horas de D. Duarte podem agora ser consideradas, como de seguida trataremos. A análise das iluminuras que representam o Pentecostes (Livro de Horas de D. Duarte, fl.77v; ms. lat. 10538, fl.110v) e as do Ofício dos Defuntos (Livro de Horas de D. Duarte, fl.323v; ms. lat. 10538, fl.137v) é, neste caso, especialmente importante ao destacar as semelhanças presentes nos dois manuscritos. Designadamente no que respeita aos calendários, colocando-os, no entanto, em duas regiões diferentes: o de D. Duarte com um calendário da região da Flandres e o ms. lat. 10538 com um calendário parisiense. Como, ainda, o facto das iluminuras do ms. lat. 10538 se encontrarem inseridas no espaço do fólho sobre um texto de quatro ou cinco linhas, contrariamente às do manuscrito de D. Duarte, executadas no verso de um fólho deixado em branco, com

emolduramento de página inteira. Interrompidos, superiormente, por um arco que abarca parte da área figurativa, ampliando o respectivo campo, desenham estes emolduramentos o conhecido esquema, mais tarde denominado motivo serliano, um elemento associado ao Mestre de Mazarine (*Paris 1400*, 286). Boucicaut havia sido considerado, por E. Panofsky, como o autor das longas perspectivas oblíquas, aprofundadas com a multiplicação dos tramos, embora o exemplo da aplicação do novo processo, como é sugerido pelo mesmo Panofsky, seja a representação do Ofício dos Defuntos do ms. lat. 10538, agora atribuído ao Mestre de Mazarine.

Ora, D. Vanwijnsberghe (2007, 35) considera ser extremamente raro encontrar uma cópia exacta de uma mesma composição, ainda que em artistas trabalhando em cadeia como o grupo *aux rinceaux d'or*, sendo mais comum a representação de motivos individualizados. No entanto, o ms. lat. 10538, recorde-se, é apontado como um livro de modelos, indiciando as mencionadas iluminuras do Pentecostes e Ofício dos Defuntos ter havido um contacto directo do iluminador do Livro de Horas de D. Duarte com o próprio manuscrito.

A similitude entre as duas cenas é flagrante, desde a concepção espacial da composição à arquitectura e à forma como os iluminadores vão dispor as respectivas figuras, embora subsistam pequenas variantes. Algumas delas são, no entanto, decorrentes da área geométrica em que cada uma das composições se desenvolve: no manuscrito de D. Duarte, de formato rectangular e no ms. lat. 10538 de formato quadrangular, sendo o arco que interrompe a moldura superior, neste último, mais largo.

Na representação do Pentecostes (fig. 1 e 2), o iluminador desenha a mesma estrutura arquitectónica mas, enquanto no manuscrito de D. Duarte um espaço

primitivo. Este autor limita-se, apenas, a referir que o calendário é iluminado por 24 pequenas imagens ao estilo do Mestre de Boucicaut e que, entre as restantes iluminuras do livro de horas, “45 sont de notre maître, dont 24 pour les Suffrages des saints”.

7. A atribuição a Boucicaut resulta de uma notícia dando conta de pesquisas em curso, realizadas por Gabrielle Bartz (François Avril, Nicole Reynaud 1993, 18), que tendem a distinguir duas personalidades diferentes no ateliê deste Mestre. O que implicou retirar do *corpus* de manuscritos que lhe são atribuídos as Horas da Biblioteca de Mazarine (ms. 469) e, por conseguinte, um conjunto de outros manuscritos pertencentes ao mesmo grupo, entre os quais as Horas da coleção Corsini (Florença) e as Horas «dites de Jérôme Bonaparte» (BNF, Paris, ms. lat. 10538) que põem em causa a atribuição ao Mestre de Boucicaut.

8. Bartz 1999, 119-123. O Mestre de Mazarine, assim designado por ter iluminado as Horas de Mazarine (ms. 469), inclui-se na nova geração de artistas que em Paris, em princípios do século XV, contribuiu para um período de mudanças, visível na concepção das obras produzidas.

9. «The Boucicaut Masters». In *Gesta*, vol.41, n.º1, s.l. (2002), 29.

10. Este autor atribuiu a um assistente do Mestre de Boucicaut “most of the original illumination” do ms. Lat. 10538 (ob. cit., 127). O catálogo de 1959 (*Le siècle d'or de la miniature flamande, Le mécénat de Philippe le Bon*. Buxelas, Palácio de Belas Artes, 1959, 29) havia já referido que as iluminuras da parte primitiva do manuscrito são de estilo parisiense, segundo a maneira do Mestre de Boucicaut. Em 1953, Erwin Panofsky, no seu livro sobre a pintura nos Países Baixos (2003, 118) ao analisar uma das iluminuras do ms. Lat. 10538, mais precisamente a composição do Ofício dos Defuntos (fl.137v), atribui também a sua execução ao Mestre de Boucicaut; como, ainda, Sterling (1987, vol.I, 395) que considera ter este artista contribuído com a maior parte das composições, datando o manuscrito de 1417-18.

11. M. Meiss (ob. cit., 127-128) informa ter sido Dorothy Miner a primeira a vislumbrar, em 1949,



FIG.1 PENTECOSTES, PARIS, BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANÇA, MS. LAT. 10538, FL.110V.



FIG.2 PENTECOSTES, LISBOA, DGARQ – TORRE DO TOMBO, C.F.140, FL.77V

as relações do ms. lat. 10538 com o livro de Horas (ms. 260) da Galeria Walters, em Baltimore. Para Meiss, o ms. lat. 10538 data de ca. de 1416.

12. Paris, Museu do Louvre, Fayard, 2004, 286.

13. São identificados dois artistas, trabalhando em parceria, na qual um deles se distingue pelas suas carnações verdes, figuras delgadas e paisagens pobres (*Paris. 1400*. ob. cit. 286).

14. Data que M. Smeyers havia já apontado (ob. cit., 236).

15. Fl.77v (Pentecostes) e fl.323v (O Ofício dos Defuntos).

16. O autor (ob. cit., 2006, 127) estabelece a distinção entre a simples utilização ocasional de modelos no interior de um ateliê, ou no seio de um determinado meio artístico, e a circulação prolongada de modelos, cujas cópias testemunham o sucesso prolongado de determinada composição, tanto no espaço como no tempo, neste último caso, menos frequente.

17. F. Avril 2006, 127-128. O autor considera o São Lucas (ms. lat. 10538, fl 17), uma das iluminuras que terá servido de modelo a uma série de cópias, visíveis em diversos livros de horas executados em regiões diferentes e alguns de datas mais tardias.

18. Antiga colecção privada Helmut Beck (Avril 2006, 127, nota 4); manuscrito actualmente denominado *Heures Beck*, Tournai, ca. de 1425-1435, Olim Londres, Sotheby's, venda de 16 de Junho de 1997, lote 23 (sobre o manuscrito ver Vanwijnsberghe, ob. cit., 240-245 e 267-269). Avril afirma que o ms. lat. 10538 serviu directamente de modelo a um grande número de composições do livro de horas da antiga colecção Helmut Beck, dele literalmente copiadas (*Ibidem*, 128).

19. Bruges, ms. Rasn. O.v I, n.º 6, fl.7, datado de ca. de 1430-1440 (São Petersburgo, Biblioteca Nacional da Rússia, São Marcos no seu estúdio); Angers, círculo de Jouvenel, ms.155 (1007bis), fl.17, datado de ca. de 1450 (Grenoble, Biblioteca Municipal, São Marcos no seu estúdio). Ambas as iluminuras são delimitadas por uma moldura rematada superiormente em arco.

verdejante separa a moldura da arquitectura, o iluminador do ms. lat. 10538 coloca as bases das colunas junto à moldura inferior, criando um acesso directo ao interior do edifício. Também neste último manuscrito o iluminador alarga o campo visual elevando os três arcos e abrindo o espaço entre os arcos laterais, ocupado por um muro baixo, no de D. Duarte. Aqui, o arco central encontra-se à mesma altura do telhado, rasgado por águas-furtadas em diagonal nos dois manuscritos; e, sob o arco que interrompe a moldura superior, um céu azul com o sol no topo, de onde partem raios, transportando a Pomba, na direcção da Virgem. O Mestre de Mazarine vai representar a cobertura dos arcos laterais, bem como o arco central, sobreelevado, no espaço do arco que interrompe a moldura superior; sobre o céu destaca-se igualmente o sol, mas os raios, que partem em todas as direcções, fazem lembrar as paisagens dos irmãos Limbourg e do Mestre de Boucicaut.

O formato quadrangular da cena do Pentecostes no ms. lat. 10538 possibilitou também ao artista mostrar o apoio exterior dos arcos, com colunas adossadas ao pano de muro ainda visível, o que deixou de ser viável no de D. Duarte, em resultado do traçado rectangular da moldura.

Tanto a cobertura interior do edifício, como as janelas que rasgam os muros laterais e a abertura em arco, no eixo central da composição, é muito semelhante nos dois fólios. Entre os principais intervenientes da história sagrada, a Virgem ocupa, naturalmente, uma posição de destaque. Vemo-la, assim, sentada em ambas as composições, sobre o eixo central, de túnica e manto azuis, cruzando as mãos sobre o peito. Com a particularidade de, no manuscrito de D. Duarte, virar as palmas das mãos para o espectador, o que não deixa de constituir um gesto relativamente pouco frequente. Já os Apóstolos se encontram dispostos lateralmente, seis de cada lado. Os do primeiro plano, sentados em faldistórios, de formato e cor idênticos, assumem uma postura muito semelhante, de mãos postas e cabeça erguida, embora as cores dos panejamentos sejam diferentes. Enquanto o da esquerda apresenta algumas semelhanças no tratamento da barba e do cabelo e o da direita no perfil aquilino do nariz, ficam por aqui as afinidades entre estas figuras, uma vez que cada artista vai desenhar o rosto dos Apóstolos de forma particular.

No manuscrito de D. Duarte, as figuras dispõem-se em planos escalonados, o que permitiu ao iluminador individualizar o rosto de cada um deles pelo traçado e a cor do cabelo e da barba. Pelo contrário, o Mestre de Mazarine, ao colocar as figuras praticamente ao mesmo nível, desenha apenas o rosto de sete dos Apóstolos (três à esquerda e quatro à direita), sendo a presença dos restantes visível pela auréola e parte da testa ou do cabelo.

O artista do manuscrito de D. Duarte demonstra maior apuro nos rostos, tanto dos Apóstolos como da Virgem, assim como nas mãos, com dedos mais longos e finos, bem como na forma dos panejamentos, com um toque pessoal no desenho das jóias que prendem alguns dos mantos. Note-se igualmente o esforço do iluminador deste manuscrito para individualizar e caracterizar a Pomba, ao esmiuçar as penas das asas e traçar o olho, o bico e as patas.

De salientar, no entanto, a diferença da paleta de cores de cada um dos artistas, visível igualmente nas restantes iluminuras analisadas, com excepção de uma, como diremos. Enquanto no Livro de Horas de D. Duarte as estruturas arquitectónicas destas duas iluminuras são pintadas a rosa, uma das cores predominantes no manuscrito, no do Mestre de Mazarine apenas a do Ofício dos Defuntos é pintada com essa cor, sendo a outra a verde.

A estreita relação entre os dois manuscritos é, ainda, acentuada pela representação do Ofício dos Defuntos (fig. 3 e 4). Novamente o iluminador do manuscrito de D. Duarte cria um espaço entre a moldura e a abertura para a cena, preenchido aqui por um pavimento de pequenos mosaicos. Nos dois manuscritos, as colunas onde os arcos se apoiam assentam nos muros laterais mas, mais uma vez, o formato quadrangular da moldura do ms. lat. 10538 vai possibilitar ao artista uma composição mais alargada, desenhando por inteiro as aberturas laterais em arco, bem como parte do muro. O formato da moldura condiciona, por outro lado, o traçado do cadeiral do coro, mais largo e mais baixo no ms. lat. 10538, sendo visíveis os capitéis e o segmento da coluna onde repousam as nervuras da abóbada. Na composição do de D. Duarte, é mais estreito e de espaldar mais elevado, até à altura dos capitéis, reduzindo, consequentemente, a visibilidade das colunas aos tramos mais distantes.

O desenho da cobertura abobadada difere igualmente, resultado do espaço onde as duas composições se desenvolvem. Douradas no manuscrito de D. Duarte, as nervuras demarcam-se com clareza, no ms. lat. 10538, de moldura saliente, embora com o mesmo tom de rosa no fragmento observável da cobertura; composto apenas por uma chave e, no segundo, por parte de outra. Ao invés, no nosso manuscrito, o iluminador



FIG.3 OFÍCIO DOS DEFUNTOS, PARIS, BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANÇA, MS. LAT. 10538, FL.137V



FIG.4 OFÍCIO DOS DEFUNTOS, LISBOA, DGRQ – TORRE DO TOMBO, C.F.140, FL.323V

20. Não identificados.

21. Livro de Horas de Corsini, Florença (Bartz, ob. cit., 150, n.º 30); ms. 469, Biblioteca Mazarine, fl.150.

tem campo suficiente para desenhar três das chaves, mostrando uma porção mais ampla da abóbada. As aberturas em arco são protegidas por vitrais em ambas as composições, do mesmo tipo dos patentes no Pentecostes do manuscrito de D. Duarte. Em ambos os manuscritos, o catafalco, a preto, colocado obliquamente no eixo central da composição, é encimado por círios acesos, acompanhados de brasões no ms. lat. 10538. Neste último, o fêretro encontra-se ainda coberto por um tecido azul com duas faixas a vermelho, uma vertical e outra horizontal. No de D. Duarte ele surge a preto, com motivos ornamentais²⁰ a vermelho no topo. Em número de quatro, os candelabros dispõem-se com as velas acesas, no primeiro plano das duas composições embora, no do Mestre de Mazarine, apenas três se mostrem alinhados e o quarto recuado relativamente aos primeiros.

Um pormenor interessante é o facto de, nestes dois manuscritos, o altar se deslocar para a direita, ocupando nos atribuídos ao Mestre de Mazarine²¹ o eixo central da composição, lugar privilegiado da convergência visual.

A disposição das figuras é muito semelhante, ainda que em menor número no manuscrito da Biblioteca Nacional de França. As personagens enlutadas, vestidas de negro e encapuzadas, distribuem-se em ambos os manuscritos à direita e à esquerda, no primeiro plano da composição; igualmente à esquerda, face a um atril com um livro aberto, temos um grupo de monges cantores, tonsurados.

Subsistem, no entanto, diferenças notórias, distinguindo-se o artista do de D. Duarte pela expressividade das formas e o dinamismo das atitudes das suas figuras, nomeadamente os monges, que o desenho da boca capta no momento do canto, enquanto o iluminador do ms. lat. 10538 se alheia da individualização dos rostos dos participantes do Ofício dos Defuntos. Neste manuscrito, é extremamente curiosa a figura do monge tonsurado diante do atril, de rosto liso sem marcação dos olhos e da boca, igual à do de D. Duarte, inacabado, talvez, neste último, tendo em conta a qualidade do desenho dos rostos das restantes figuras.

A semelhança entre composições do ms. lat. 10538 e o livro de Horas de D. Duarte não é, de modo algum, circunstancial. Duas outras, em posição invertida, levam-nos a crer na utilização de um modelo a partir do qual o artista liberta a sua criatividade: São Tiago (Livro de Horas de D. Duarte, fl.22v; ms. lat. 10538, fl.206v) e São Jorge (Livro de Horas de D. Duarte, fl.36v; ms. lat. 10538, fl.299).

Virada para a esquerda no ms. lat. 10538 (fig. 6) e na direcção oposta no de D. Duarte (fig. 5), a figura de São Tiago encontra-se ladeada de rochedos e árvores, com uma minúscula folhagem amarela. O fundo sobre o qual se recorta encaminha-nos para a identificação do ateliê a que cada manuscrito é atribuído: o de D. Duarte, ornado de finos *rincaux d'or*, para o do grupo com o mesmo nome; o do ms. lat. 10538, com os enrolamentos de folhagens a dourado, para o ateliê de Mazarine, onde estes motivos estão também presentes.

No topo da iluminura, sobre um céu azul, vemos um Deus Pai, de olhar dirigido para baixo, figura também invertida, com a auréola cruciforme e as mãos erguidas, rodeado de serafins, mais numerosos que no manuscrito do Mestre de Mazarine. Nesta última versão, o artista omite os raios dourados, incluídos no de D. Duarte.



FIG.5 SÃO TIAGO, LISBOA, DGARQ – TORRE DO TOMBO, C.F.140, FL.22V



FIG.6 SÃO TIAGO, PARIS, BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANÇA, MS. LAT. 10538, FL.206V

A figura do santo, sempre na condição de peregrino nos dois manuscritos, lendo um livro, com o manto, o chapéu, o bordão e a sacola, apresenta algumas diferenças, em particular na paleta de cores.

Note-se que algumas dessas diferenças relacionam ambas as figuras com uma outra, também de São Tiago, de um livro de horas atribuído ao Mestre de Boucicaut²². No manuscrito de D. Duarte, o santo segura o livro aberto com as mãos, apoiando-se no bordão de peregrino, enquanto no ms. lat. 10538 o livro está na mão esquerda e o bastão na direita. O bastão do São Tiago do nosso manuscrito assemelha-se mais ao do Mestre de Boucicaut, embora com mais anéis. Saliente-se igualmente, na composição deste último, a existência de dois pormenores iconográficos que nos sugerem a possibilidade de o iluminador do Livro de Horas de D. Duarte ter estado em contacto com modelos deste ateliê: a presença de oliveiras²³, bem como um pequeno coelho, repetido também na representação de São Francisco do nosso manuscrito (fl.26v)²⁴. Ao contrário, porém, do São Tiago do manuscrito de D. Duarte, o do ms. lat. 10538 está descalço (como o do ms.2), apesar de colocar o pé direito numa posição muito semelhante, havendo, independentemente disso, um pormenor curioso a aproximá-los: o acessório que pende por baixo do manto do santo no ms.2 e que surge na continuidade da barba no do Mestre de Mazarine.

A representação de São Jorge (fig. 7 e 8) insinua novamente o recurso a um modelo, o que nos obriga a considerar também a relação com o mesmo santo do manuscrito de Aberdeen²⁵. No caso do ms. lat. 10538, Leroquais identifica este fólio como sendo de uma outra mão, inserindo-o num conjunto de seis iluminu-
ras²⁶. Curiosamente, cinco dessas iluminuras (dois santos e três santas), colocam-se

FIG.7 SÃO JORGE, LISBOA, DGARQ – TORRE DO TOMBO, C.F.140, FL.36V

22. Ms.2, Livro de Horas do Marechal de Boucicaut, fl.18v (Museu Jacquemart-André, Paris).

23. A representação de oliveiras, tais como as que podemos observar na iluminura alusiva a São João Baptista, no manuscrito de D. Duarte, revela-se um motivo iconográfico raro, na medida em que não encontramos mais nenhum exemplo no conjunto de iluminuras a que tivemos acesso. No entanto, temos ramos de oliveira no bico da pomba que anuncia a Noé o fim do Dilúvio e na Entrada triunfal de Cristo em Jerusalém; e a árvore, na representação do Jardim do Horto e na Ascensão de Cristo, que teve lugar no Monte das Oliveiras. Mencionada em diversas passagens do Antigo e do Novo Testamento, o iluminador poderá ter querido reforçar a ligação entre os dois Testamentos transmitida pela cena em questão. Na iluminura representando São Tiago, no livro de horas do Marechal de Boucicaut (Museu Jacquemart-André, Paris, Ms.2, fl.18) podemos observar a representação de duas árvores a ladear a figura do santo, muito semelhantes às que surgem no nosso manuscrito, embora apresentem uma folhagem mais densa.

24. Na representação do santo (fl.26v) o iluminador coloca, à direita, um coelho a sair da toca.

25. Aberdeen, Biblioteca da Universidade, *Burnet Psalter*, AUL MS 25.

26. Ob. cit., 1927, tomo I, 338. V. Leroquais considera como sendo de uma outra mão os seguintes fólhos: São Jorge (fl.299), São Sebastião (fl.300), Santa Bárbara (fl.301), Santa Apolónia (fl.302), Santa Ávia (fl.303) e a Missa de São Gregório (fl.304). Nas diligências que efectuámos na Biblioteca Nacional de França tivemos a oportunidade de consultar o original, constatando que o fl.304, o último do manuscrito, representa uma Deposição de Cristo no túmulo, iluminura de feitura mais tardia, já renascentista, delimitada por uma moldura rectangular, de página inteira, ocupando toda a largura do fólio e com as margens superior e inferior deixadas em branco. Não encontramos explicação para a ocorrência.





FIG.8 SÃO JORGE, PARIS, BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANÇA, MS. LAT. 10538, FL.299

sequencialmente entre os fôlios 299 e 303, inseridas em molduras coroadas por arco abatido e, à exceção da que representa São Jorge, os restantes aparecem sobre um fundo vermelho ornado a *rincaux d'or*, bastante análogo ao do Livro de Horas de D. Duarte. Para M. Meiss (1968, 128) o manuscrito original termina no fl.231v, pertencendo os restantes, nomeadamente o do São Jorge, ao período de Filipe o Bom²⁷.

27. Não podemos esquecer que o ms. lat. 10538 se encontrava, em 1419, na posse do duque.

28. No manuscrito de Aberdeen, o conjunto das dezasseis iluminuras a que tivemos acesso apenas em consulta *on-line* (<http://www.abdn.ac.uk/diss/heritage/collects/bps/>), inserem-se, sem excepção, no texto, podendo surgir representadas tanto no verso como no recto do fólio. No de D. Duarte, no ms. lat. 10538 e no Harley 2846 (British Library), as iluminuras são de página inteira.

Nas duas composições a paisagem é estilizada, havendo as mesmas folhagens a amarelo pontuando os espaços verdejantes e as árvores. O santo, de armadura completa (com um turbante no lugar do elmo no ms. lat. 10538; montado a cavalo, sem escudo, no de D. Duarte) empunha a lança com que trespassa a garganta do dragão; o cavalo, apoiado nas patas traseiras empina as dianteiras, numa posição de ataque. Cavaleiro e cavalo adoptam pois, nos dois fólhos, uma atitude muito semelhante, distinta da verificada no manuscrito de Aberdeen, onde o iluminador coloca o animal em posição de passo e focinho virado para o lado contrário ao do dragão. O artista do manuscrito de D. Duarte, mais uma vez, denota grande qualidade artística na execução do quadrúpede, de anatomia excelente, onde sobressai o realismo dos cascos, mais intenso do que os do cavalo do ms. lat. 10538. Os dois cavaleiros, sobre a sela de arção elevado e pés apoiados nos estribos, têm as mãos livres para firmar a lança e carregar sobre o dragão, não obstante a dificuldade do iluminador do manuscrito do Mestre de Mazarine em desenhar a inserção do pé no estribo, reproduzindo-a numa posição anatomicamente impossível. Problema habilmente resolvido pelo de D. Duarte, mais convincente graças à implantação das esporas de estrelas.

Já a figura do dragão difere de modo substancial, em resultado da inventiva de cada um dos iluminadores. No de D. Duarte ele é de maior porte e o olho demarcado a vermelho transmite uma certa ferocidade. No entanto, não tem as asas que lhe são características nas mitologias e lendas, como o do ms. lat. 10538.

Por seu turno, a princesa assemelha-se bastante nos três manuscritos mencionados, vestida como ditava a moda da época, deslocada para a esquerda nos de D. Duarte e de Aberdeen, e para a direita no do Mestre de Mazarine, sobre a colina, levando um pequeno cão pela trela. Os seus gestos diferem em cada um deles, mas os iluminadores do manuscrito de Aberdeen e do ms. lat. 10538 recorreram à mesma paleta de cores para o seu vestuário: túnica verde e sobreveste vermelha, presa por um cinto abaixo do peito, com mangas partidas, forradas a arminho. Mais uma vez constatamos a qualidade do desenho no manuscrito de D. Duarte, no tratamento do rosto, das mãos e na própria silhueta em “S”, da princesa, sendo notória a diferença em relação ao ms. lat. 10538, onde deparamos com uma cabeça bastante alongada, de proporções exageradas relativamente ao tronco.

Destas três composições apenas a do Livro de Horas de D. Duarte e a do Mestre de Mazarine incluem o castelo com as figuras do rei e da rainha, pois o iluminador do manuscrito de Aberdeen, tendo em conta o campo figurativo das representações, não tem possibilidade de desenvolver os planos mais recuados²⁸. A construção do castelo reveste algumas particularidades: no de D. Duarte, o iluminador desenha as ameias com um merlão bem recortado nos ângulos, enquanto no ms. lat. 10538 o parapeito das muralhas é corrido e o merlão substituído por uma pequena saliência. Neste último, os muros são perfurados por duas aberturas rectas, a do primeiro nível em capialço e uma água-furtada rasgando a cobertura da torre. Também as figuras do rei e da rainha, indiferentes, na composição deste manuscrito, mostram-se, no de D. Duarte, ostensivamente debruçados sobre as ameias, atentos aos acontecimentos. Outro elemento a atestar a qualidade da nossa composição é o céu atmosférico, pin-

tado em gradações sucessivas pelo iluminador do manuscrito de D. Duarte. Num tom mais claro junto à linha do horizonte, em sucessão de nuvens e neblinas, escurecendo progressivamente para o alto; o que se distingue da uniformidade cromática, em tom azul, praticada pelos iluminadores do ms. lat. 10530 e do de Aberdeen.

Não menos significativa, é a harmonia da paleta de cores utilizada pelos iluminadores do Livro de Horas de D. Duarte e do ms. lat. 10538. Desde as manchas vermelhas aplicadas no vestido da princesa e no elemento esvoaçante do *lambrequin*, ao vermelho da língua e do sangue jorrando do dragão, como ainda na cruz da túnica do santo e no escudo (do ms. lat. 10538). O rosa (Livro de Horas de D. Duarte) e o violeta (ms. lat. 10538) são aplicados na sela e, no manuscrito de Mazarine, também na manta que cobre parte do dorso do cavalo, enquanto os tons de castanho servem no dragão e na lança. O azul, para além do céu, encontra-se na armadura do São Jorge, reservando-se o branco para o cãozinho que a princesa conduz pela trela e a túnica sobre a armadura do santo. O castelo apresenta o mesmo tom cinza violetado, convertido em negro na cobertura (com exceção de uma das coberturas no manuscrito de D. Duarte, que usa o dourado), sendo os equipamentos do cavalo e cavaleiro púrpura e dourado no manuscrito de D. Duarte e violeta e dourado no ms. lat. 10538. Aplicando, por último, o iluminador do nosso manuscrito um tom cinzento no cavalo, em lugar do branco escolhido pelo do ms. lat. 10538.

Outro aspecto a considerar é o recurso a determinados pormenores, bem concretos, muito semelhantes nos dois manuscritos, em que se incluem a coroa da Virgem no Livro de Horas de D. Duarte²⁹ e no ms. lat. 10538³⁰, rematada por folha trilobada, e a representação de uma figura feminina, o corpo em “S”, figurando a Virgem Grávida no nosso manuscrito³¹ (fig. 10) e Santa Maria Madalena no da Biblioteca Nacional de França³² (fig. 9). Ambas erguendo a ponta do manto na mão esquerda, mas enquanto a Virgem transporta o livro aberto, Maria Madalena segura o frasco dos unguentos; um cinto cinge por igual o ventre das duas mulheres e, não fora os atributos iconográficos de cada uma delas e a identificação pelo texto que acompanham, poderiam muito facilmente substituir-se uma à outra.

Conclui-se, de tudo isto, em balanço necessariamente breve, como as ligações do nosso manuscrito – o Livro de Horas de D. Duarte, com a iluminura do primeiro quartel do século XV revestiram um carácter complexo, que a análise das obras, mais do que qualquer outra coisa, permite entender. O que vai, por conseguinte, ao encontro do conhecimento mais aprofundado da sua ligação com estes três ateliês, reconhecidamente dos maiores existentes na época: Boucicaut, Mazarine e *rincaux d’or*. ●

29. Fls. 32v e 43v.

30. Fls. 22v e 27.

31. Fl.144v.

32. Fl.227v.



FIG.9 SANTA MARIA MADALENA, PARIS, BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANÇA, MS. LAT. 10538, FL.227V

FIG.10 A VIRGEM GRÁVIDA, LISBOA, DGRQ – TORRE DO TOMBO, C.F.140, FL.144V



Bibliografia

ANDREWS, Christine Geisler. 2002. The Boucicaut Masters. In *Gesta*. vol.41, N.º 1, 29-38.

AVRIL, François. 2006. Les copies à répétition. A propos de la circulation et de la dissémination des modèles. *Tributes to Jonathan Alexander. The Making and Meaning of illuminated Medieval and Renaissance Manuscripts, Art and Architecture*. Turnhout: S. L'Engle and Gerard Guest.

AVRIL, François [et al.]. 1996. *Marco Polo. Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Paris*. Luzern: Faksimile Verlag.

AVRIL, François; REYNAUD, Nicole. 1993. *Les manuscrits à peinture en France: 1440-1520*. Paris: Bibliothèque Nationale [etc].

BARTZ, Gabrielle. 1999. *Der Boucicaut-Meister. Ein unbekanntes Stundenbuch*. Katalog XLII, Heribert Tenschert.

DURRIEU, Paul. 1914. *Les Heures du maréchal de Boucicaut du Musée Jacquemart-André*. Paris: E. Champion.

LEMOS, Ana. 2009. *Um novo olhar sobre o Livro de Horas de D. Duarte*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, 2 vols. Tese de Mestrado.

LEROQUAIS, Abbé Victor. 1927. *Les Livres d'Heures Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris: [s.n.]. 3 tomos.

LEROQUAIS, Abbé Victor. 1943. *Supplément aux livres d'heures manuscrits de la bibliothèque nationale (acquisitions récentes et donation Smith-Lesouëf)*. Mâcon: impr. de Protat-frères.

MARTINS, Mário. 1971. *Guia geral das Horas D'El-Rei D. Duarte*. Lisboa: Brotéria.

MARTINS, Mário. 1970. Introdução ao Livro de Horas del'rei D. Duarte. In Sep. da *Revista Portuguesa de História*. Coimbra: Instituto de Estudos Históricos Doutor António de Vasconcelos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tomo XIII, 109-138.

MEISS, Millard. 1968. *French painting in the time of Jean de Berry. The Boucicaut master*. London: Phaidon.

PANOFSKY, Erwin. 1958. *Netherlandish painting. Its origins and character*. Cambridge: Havard University Press.

PANOFSKY, Erwin. 2004. *Les primitifs flamands*. Paris: Hazan, 2003.
Paris 1400: les arts sous Charles V. Paris: Fayard.

Le Siècle d'Or de la Miniature Flamande: le mécénat de Philippe le Bon. 1959.
[Bruxelles]: Bibliothèque royale de Belgique.

SMEYERS, Maurits. 1999. *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century: The Medieval World on Parchment*. Leuven: Brepols.

STERLING, Charles. 1977. Un nouveau tableau bourguignon et les Limbourg. In *Studies in late medieval and renaissance painting*. New York: Univ. Press.

STERLING, Charles. 1987. *La peinture médiévale à Paris. 1300-1500*. Paris: Fondation Wildenstein. Vol.I.

VANWIJNSBERGHE, Dominique. 2007. *Moult Bons et Notables: L'Enluminure Tournaisienne à l'époque de Robert Campin (1380-1430)*. Leuven [etc]: Uitgeverij Peeters.

VILLELA-PETIT, Inês. 2004. *Le gothique international: l'art en France au temps de Charles VI*. Paris: Editions Hazan.